

Detlev Schelsky

Die »Música Erudita« in Brasilien

1. Die Anfänge

1.1 Der portugiesische Hof in Rio de Janeiro

Für die heutige Existenz der Kunstmusik in Brasilien – sie wird dort als *música erudita*, als »gelehrte Musik« bezeichnet – sind vor allem zwei Ereignisse im 19. Jahrhundert als Ausgangspunkte anzusehen: zum einen im Jahre 1808 die Flucht des portugiesischen Hofes nach Rio de Janeiro aufgrund der napoleonischen Kriege und zum anderen die wachsende Immigration der Mittel- und Südeuropäer seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Von geringerer Bedeutung dagegen ist die Blüte der barocken Sakralmusik in Minas Gerais während des Gold- und Edelsteinbooms im 18. Jahrhundert.

Zur Zeit der Ankunft des portugiesischen Hofes in Rio de Janeiro befanden sich dort zahlreiche Musiker, die sich primär mit der Kirchenmusik beschäftigten. Viele von ihnen waren vorher in Minas Gerais tätig gewesen, zogen dann aber infolge des dortigen ökonomischen Niedergangs nach Rio de Janeiro. Nach der Ankunft der Braganças gab es für diese Musiker viele neue Betätigungsmöglichkeiten, da das portugiesische Königshaus die Musik in hohem Maße förderte.

Gleichzeitig wurde der Einfluß von Musikern, die der damaligen Kunstmusik in Europa angehörten, stärker. Die Anwesenheit des Königshauses in Rio hatte zur Folge, daß viele europäische Musiker aus diesem Grunde gleichfalls nach Rio de Janeiro kamen, zum Teil gleichzeitig, zum Teil später aufgrund finanzieller Offerten des Königshauses. Des weiteren stieg der Import von neuen Instrumenten und Noten aktueller Kompositionen. Die Anwesenheit der Braganças führte also dazu, daß die einheimischen Musiker sich vermehrt mit den aus Europa kommenden Musikern und musikalischen Ideen auseinandersetzen mußten.

Kennzeichnend für diese Situation sind die beiden bekanntesten Musiker dieser Zeit: der in der Nähe von Rio de Janeiro geborene Padre José Mauricio Nunes Garcia sowie der aus Portugal stammende Marcos Antônio da Fonseca Portugal. Padre José Mauricio (1768-1830) war schon seit 1798 anerkannter Kapellmeister der heute nicht mehr existierenden Kathedrale von Rio und wurde bald nach der Ankunft des portu-

giesischen Hofes von König João VI. zum Direktor der königlichen Kapelle ernannt. Allerdings wurde er bereits nach drei Jahren von dem 1811 nach Brasilien gekommenen Marcos Portugal (1760-1830) abgelöst. Dieser war schon in Lissabon der Komponist des Hofes und galt als bekanntester portugiesischer Musiker seiner Zeit. Die Unterschiede zwischen beiden ergaben sich weniger aufgrund der Qualität ihrer Darbietungen bzw. Kompositionen, sondern vielmehr aufgrund des Charakters ihrer Kompositionen. So waren von den 400 Kompositionen von Padre José Mauricio nur vier weltlichen Charakters.¹ Auch wenn große Teile des Werkes von Marcos Portugal 1824 bei einem Theaterbrand zerstört worden sind, so weiß man doch, daß sich hierunter mehrere Opern und zahlreiche andere »säkuläre« Kompositionen befanden. Der Hof und seine »Kulturpolitik« bewirkten, daß die säkuläre Kunstmusik in Brasilien Fuß faßte.

Ebenfalls zu erwähnen ist der Österreicher und Haydnschüler Sigismund Neukomm (1778-1858), der 1816 nach Rio de Janeiro kam und während seines fünfjährigen Aufenthaltes großen Einfluß auf das Musikleben hatte. Wie Marcos Portugal wurde er Musiklehrer vieler Mitglieder des Hofes. Er war der erste Kunstmusiker, der in seinen Werken Themen der brasilianischen Musik verarbeitete, z. B. *modinhas* von Joaquim Manoel oder auch *lundus* wie in dem Klavierstück »O Amor Brasileiro«.²

1.2 Die Zeit der brasilianischen Kaiser

Die Rückkehr des portugiesischen Hofes nach Lissabon 1821 und die damit verbundene Ausrufung des brasilianischen Kaiserreichs (1822) hatte eine schwere Krise für die *música erudita* zur Folge, denn es ging nicht nur der Hauptauftraggeber verloren, sondern es fehlten darüber hinaus die finanziellen Mittel, um die kunstmusikalische Praxis aufrechtzuerhalten. Erst im Laufe der Herrschaft von Pedro II. (1831-1889) erholte sich die *música erudita* langsam. 1833 kam es zur Gründung einer »Sociedade Beneficente Musical« und 1834 wurde eine »Philharmonische Gesellschaft« ins Leben gerufen. An beiden Gründungen war Francisco Manuel da Silva (1795-1865), ein Schüler von Padre José Mauricio und Sigismund Neukomm und bekanntester Musiker dieser Zeit, wesentlich beteiligt. Er wurde 1841 von Pedro II. zum Hofkomponisten ernannt und war erster Direktor der Konservatoriums von Rio de Janeiro. Sein kompositorisches Werk wird heute als unbedeutend angesehen, mit Ausnahme der von ihm komponierten brasilianischen Nationalhymne.³

1 Mariz 1981: 44.

2 Lange 1982: 136; vgl. zu *modinha* auch den Beitrag *Die »Música Popular Brasileira«* von D. Schelsky im vorliegenden Band.

3 Der heute gültige Text »Ouviram do Ipiranga às margens plácidas...« wurde erst 1909 von Joaquim Osório Duque Estrada geschrieben und 1922 offiziell zur brasilianischen Nationalhymne erklärt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zur neuerlichen Entfaltung der kunstmusikalischen Praxis in Brasilien. Gab es bei der Ankunft des portugiesischen Königshofes in Rio de Janeiro nur ein Theater, so waren es nun ein halbes Dutzend, in denen fast täglich Vorstellungen gegeben wurden und von denen vier ein eigenes Orchester besaßen.⁴ Theater gab es auch in anderen brasilianischen Städten, wobei dort allerdings das Niveau der Hauptstadt nur selten erreicht wurde. Rio de Janeiro wurde nun wieder zum Ziel vieler europäischer und amerikanischer Künstler, und die Werke vieler europäischer Komponisten wurden schon kurz nach ihrer europäischen Uraufführung in Brasilien gespielt. Für F. Curt Lange war Rio de Janeiro zu dieser Zeit das musikalische Zentrum ganz Lateinamerikas.⁵

1867 wurde in Rio de Janeiro der »Clube Mozart« durch den Engländer John Jesse White organisiert, 1882 der »Clube Beethoven« durch den Engländer Robert Jope Kinsaman Benjamin. In São Paulo kam es 1883 zur Gründung eines »Clube Haydn«. Diese Klubs sind Indikatoren für eine wichtige soziale Veränderung, die sich in dieser Zeit vollzogen hatte. Denn viele, wenn nicht sogar die Mehrheit der Mitglieder dieser Klubs Immigranten erster oder zweiter Generation, und die Einwanderer aus Mittel- und Südeuropa bildeten auch zunehmend das Publikum der *música erudita*. Sie gründeten vielfach ihre eigenen Gesellschaften oder Klubs. So gab es in Rio eine »Liedertafel«, eine »Musikgesellschaft« oder auch eine »Sociedade de Músicos Alemães«.⁶ Die Gesellschaften der italienischen Einwanderer konzentrierten sich überwiegend auf die Förderung der Oper. Vasco Mariz vermerkt ironisch, daß selbst in dem sonst französisch beeinflussten Rio de Janeiro im Bereich der (Kunst-) Musik die »italienische Musik-Máfia« herrschte.⁷

1.3 Antonio Carlos Gomes

Eine weitere Gründung dieser Zeit war 1857 die der »Imperial Academia de Música e Opera Nacional« durch den spanischen Exilanten José Amat. Diese 1858 in »Opera Lírica Nacional« umbenannte Gesellschaft organisierte die Aufführung von spanischen *zarzuelas* und italienischen Opern. Zudem förderte sie mit Erfolg die Schaffung einheimischer Opern. So kam es am 14.12.1860 zur Aufführung von »A Noite de São João« von Elias Alvares Lôbo (1834-1901), der ersten Oper eines brasilianischen Komponisten, einem Werk ohne größere musikalischen Qualitäten.⁸

Einer der ersten brasilianischen Opernkomponisten war der in São Paulo geborene Antonio Carlos Gomes (1836-1896). Von seinem Vater, ebenfalls Musiker, wurde er

4 Lange 1982: 142 f.

5 Ebenda: 144.

6 Ebenda: 145.

7 Mariz 1981: 181.

8 Lange 1982: 150.

in Komposition und im Spielen verschiedener Instrumente wie dem Klavier oder der Orgel unterrichtet. Mit ihm zusammen trat er bereits als Kind öffentlich auf, und mit 18 Jahren schrieb er seine erste Messe. 1859 begab er sich nach Rio de Janeiro, studierte am dortigen Konservatorium und befaßte sich zunächst weiterhin mit kleineren Kompositionen. 1861 führte er dann seine erste Oper »A Noite do Castelo«, 1863 seine zweite »Joana de Flandres« in Rio de Janeiro mit Erfolg auf. Von Pedro II. erhielt er ein Stipendium, um sich in Europa fortzubilden. Anfang 1864 begann er in Mailand am dortigen Konservatorium sein Studium und schloß dieses 1886 mit einem Examen als »Kompositionsmeister« ab. 1867 bekam er durch Zufall den Roman »O Guarani« des Brasilianers José de Alencar in die Hände, wobei die »Legende« sagt, daß er diesen bei einem Mailänder Straßenhändler gekauft habe. Dieser Roman sollte Grundlage des Libretto der Oper »O Guarani« bzw. »Il Guarany« werden, welche mit Abstand sein größter musikalischer Erfolg wurde. Die Uraufführung (Libretto: Scalvini, Carlo D'Ormeville) fand mit großem Erfolg am 19. März 1870 an der Mailänder Scala statt, und die Oper wurde danach in ganz Europa gespielt. Obwohl sie – abgesehen von der Thematik – eine rein italienische Oper war, hat sie dennoch für Brasilien sehr große Bedeutung, da mir ihr zum ersten Mal ein brasilianischer Komponist in der Kunstmusik auf internationaler Ebene vertreten war. Im selben Jahr kehrte Gomes nach Brasilien zurück, um die erste Aufführung seiner Oper in Brasilien anläßlich des Geburtstages des Kaisers (12.12.1870) zu leiten.

Nach seiner Rückkehr nach Mailand 1871 wurde Anfang 1873 seine zweite Oper »Fosca« an der Mailänder Scala uraufgeführt. Obwohl sie heute als eine seiner besten Opern gilt, hatte er mit ihr damals keinen Erfolg. Als Ursache hierfür gilt, daß Gomes in dieser Oper erstmals die Technik des »Leitmotivs« verwendete.⁹ Es folgten, mit wechselndem Erfolg, 1874 seine Opern »Salvatore Rosa« (Libretto: Antônio Ghislanzoni, in Genua uraufgeführt) und 1879 »Maria Tudor«, nach einem Drama von Victor Hugo, alles Werke, die auch thematisch keinerlei Bezug mehr zu Brasilien hatten. 1876 komponierte er auf Bitte von Pedro II. eine »Hino comemorativo do primeiro centenário da independência americana« anläßlich der hundertjährigen Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten. Die Uraufführung fand in Philadelphia statt. Ende der 70er Jahre bekam er zunehmend familiäre, gesundheitliche und finanzielle Probleme. Letztere entstanden dadurch, daß er sich in Mailand eine zu große Villa *Vila Brasília* gebaut hatte. Da er zudem in den nächsten Jahren kaum noch Kompositionen veröffentlichte – so schrieb er 1886 nur die Hymne für den Staat Ceará – verstärkten sich die finanziellen Probleme. Um wenigstens einen Teil seiner Schulden bezahlen zu können, mußte er 1887 seine Villa wieder verkaufen. 1889 wurde die Oper »Lo Schiavo« (»Der Sklave«) aufgeführt. Sie wurde in Mailand zu einem Mißerfolg, gilt aber z.B. für Mário de Andrade als einer der wenigen Werke von Go-

9 Vgl. Mariz 1981: 61.

mes, die zumindest ansatzweise »Brasilianisches« enthalten.¹⁰ Seine letzten beiden großen Werke wurden wiederum in Italien uraufgeführt: Anfang 1891 seine Oper »Condor« (Libretto: Mário Canti) in der Scala, sowie 1892 ein Oratorium »Colombo« (Text: Zandandini). Nach Reisen in die USA und nach Portugal folgte er, schon schwer krank, 1895 einem finanziell großzügigen Angebot des aufgrund des Kautschukbooms damals reichen Staates Pará. Dort starb er wenige Monate nach seiner Ankunft im September 1896.

2. Die Suche nach einer nationalen Musikästhetik

2.1 Die Zwischengeneration

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs eine Generation von Komponisten heran, die bei allen Unterschieden auch einige gemeinsame Merkmale hatte. So orientierten sie sich nicht mehr nur an der italienischen Musik, sondern ebenso an der deutschen und französischen Kunstmusik. Damit verbunden war ein verhältnismäßig geringes Interesse für die Oper, auch wenn diese beim brasilianischen Publikum weiterhin sehr beliebt war. Ihr Interesse galt vielmehr kammermusikalischen und symphonischen Kompositionen, aber auch dem Lied. Eine weitere Gemeinsamkeit war, daß sie alle einen großen Teil ihrer musikalischen Ausbildung in Europa erhalten hatten und viele von ihnen Einwanderer der zweiten Generation waren. Zu dieser Gruppe gehören Musiker wie Leopoldo Miguez, Henrique Oswald und Francisco Braga, ebenfalls zu dieser Generation gehören Alexandre Levy und Alberto Nepomuceno, deren Biographie teilweise von den oben genannten Merkmalen abweicht.

Der in Niteroi (Rio de Janeiro) geborene Leopoldo Américo Miguez (1850-1902) zog schon als Zweijähriger mit seinen Eltern in die Heimat seines Vaters nach Spanien und dann später nach Portugal. Dort bekam er seine erste musikalische Ausbildung. 1871 kehrte er mit seiner Familie nach Brasilien zurück und arbeitete dort zunächst als Buchhalter. Erst 1881 entschloß er sich, die Musik zu seinem Beruf zu machen. Von 1882 bis 1884 setzte er seine musikalische Ausbildung in Paris und Brüssel fort. In Brasilien galt er als Wagnerianer, jedoch war er auch von Hector Berlioz und Franz Liszt beeinflusst. Nach seiner Rückkehr aus Europa war er vor allem als Dirigent tätig. 1890 gewann er den Kompositionswettbewerb, der für eine »Hymne der Proklamation der Republik« ausgeschrieben worden war. Auch andere Werke von ihm sind anlässlich offizieller Feiern bzw. Gedenktage entstanden, so seine »Symphonie in b-Moll«, die er 1882 für den Gedenktag an den Marquis de Pombal komponierte. Darüber hinaus hat er zwei Opern, »Pelo Amor« (1897) und »Il

¹⁰ Lange 1982: 153.

Saldunes« (1901), komponiert, wobei die Libretti von Coelho Neto stammen. Die Qualität seiner Kompositionen wird heute als eher gering eingeschätzt, und man sieht seine Bedeutung für die *música erudita* mehr in seinen Fähigkeiten als Dirigent und als Organisator. Von 1890 bis zu seinem Tod im Jahre 1902 hatte er mit großem Engagement und sehr erfolgreich das aus dem Konservatorium hervorgegangene *Instituto Nacional de Música (I.N.M.)* geleitet.

Sein Nachfolger als Direktor des *I.N.M.* war Henrique Oswald (1852-1931). Geboren in Rio de Janeiro als Kind eines Schweizer und einer Italienerin, wuchs er die ersten Jahre in São Paulo auf und lernte von seiner Mutter, einer Pianolehrerin, das Klavierspiel. 1867 ging er mit ihr nach Florenz und studierte an dem dortigen Konservatorium. 1873 wurde er an der gleichen Schule Lehrer. 1871 gab er zu Ehren von Pedro II. bei dessen Besuch in Italien ein Konzert und erhielt als »Belohnung« eine Pension des Kaisers, die erst von der Republikanischen Regierung gestrichen wurde. Ende des Jahrhunderts besuchte er erstmals seit seinem Studium in Florenz wieder Brasilien. 1902 gewann er mit der Komposition »Il Neige« einen von der Zeitschrift *LE FIGARO* veranstalteten Wettbewerb, bei dem 600 Kompositionen eingereicht worden waren und zu dessen Juroren u.a. Camille Saint-Saënt gehörte. Trotz dieses Erfolges nahm er im folgenden Jahr das Angebot an, Direktor des *I.N.M.* zu werden; allerdings blieb er dies nur für drei Jahre. Er pendelte zwischen Brasilien und Europa, wo seine Familie weiterhin lebte. Erst 1911, als fast Sechzigjähriger, ließ er sich endgültig in Brasilien nieder und arbeitete dort bis zu seinem Tod als Professor und Komponist. In seinen späten Kompositionen begann er zunehmend die brasilianische Populärmusik zu verarbeiten, z.B. in der 1918 in Rio de Janeiro uraufgeführten »Symphonie opus 43«, die allerdings eher untypisch für sein Oeuvre, das zum größten Teil aus kammermusikalischen Kompositionen bestand, ist.

Wenn auch nicht so lange wie Henrique Oswald, doch immerhin zehn Jahre, lebte der in Rio de Janeiro geborene Francisco Braga (1868-1945) in Europa. Aufgewachsen in einem Waisenhaus, wo er die erste Musikausbildung bekam, beteiligte er sich nach einem kurzen Studium am Konservatorium in Rio de Janeiro an dem schon erwähnten Wettbewerb für eine republikanische Hymne. Auch er gewann ein Stipendium für einen Studienaufenthalt in Europa. Noch im selben Jahr reiste er nach Paris, wo er am dortigen Konservatorium mit Erfolg studierte. Im Rahmen umfangreicher Reisen durch Europa – er besuchte zweimal die Bayreuther Festspiele – lebte er auch einige Zeit in Dresden. Nach seiner Rückkehr nach Rio de Janeiro war er von 1902 bis 1932 Professor für Komposition und Kontrapunkt am *I.N.M.* Abgesehen von der einaktigen Oper »Jupíra«, die in Rio im Jahr 1900 mit großem Erfolg aufgeführt wurde, bestand sein umfangreiches Oeuvre vor allem aus Kompositionen für Orchester und Kammerorchester und etlichen Liedern.

Der aus Fortaleza/Ceará stammende Alberto Nepomuceno (1864-1920) kam 1885 erstmals nach Rio de Janeiro. Seit seinem 8. Lebensjahr hatte er in Recife gelebt, wo

er von seinem Vater, der ebenfalls Musiker war, seinen ersten Unterricht bekam. In Recife war er Mitglied der »Clube Carlos Gomes«, dessen Konzerte er organisierte. Zudem studierte er Philosophie sowie Deutsch. In Rio de Janeiro verdiente er sich seinen Lebensunterhalt vor allem als Klavierlehrer und trat als Pianist in Konzerten auf. 1888 reiste er nach Europa, wo er zuerst in Rom studierte, sich dann aber später in Berlin niederließ. Auch er gewann anlässlich des Wettbewerbs für eine republikanische Hymne ein Stipendium, so daß er bis 1895 in Europa bleiben konnte. 1894 führte er zusammen mit dem Philharmonischen Orchester Berlin seine Abschlusarbeit am Konservatorium auf. Nach seiner Rückkehr nach Rio de Janeiro wurde er Professor für Orgel am *I.N.M.*, dessen Direktor er 1902 zunächst für ein Jahr und dann von 1906 bis 1916 war. Bei öffentlichen Konzerten trat er sowohl als Solist wie als Dirigent auf. Zwischenzeitlich reiste er mehrmals nach Europa, unter anderem, um auch dort zu dirigieren. Zu Lebzeiten war er einer der angesehensten Musiker in Brasilien.

Nepomuceno ist einer der ersten brasilianischen Komponisten, der sich intensiv mit der brasilianischen Populärmusik beschäftigte und diese in seinen Kompositionen verarbeitete. Die diesbezüglich bekanntesten Werke von ihm sind das Chorstück »As Uíaras« (1896) sowie die Suite »Série Brasileira« (1908), in welcher er nicht nur auf brasilianische Themen zurückgriff, sondern auch das *reco-reco* (Schrapper) einsetzte, was in der damaligen Zeit großes Aufsehen erregte. Weitere bekannte Werke von ihm sind eine »Symphonie in g-moll« (1893), eine Operette »A Cigara« (1911), die er unter dem Pseudonym João Valdez veröffentlichte, ein Lied mit dem deutschsprachigen Titel »Sehnsucht Vergessen« (1894) und die Ouvertüre zu einer, allerdings nie vollendeten Oper »O Garatuja«. Die Ouvertüre wurde von Richard Strauss 1920, bei seinen Konzerten in Rio de Janeiro dirigiert. Daß Nepomuceno in seiner Musikauffassung national, nicht aber nationalistisch orientiert war, zeigen seine Aufführungen der Werke von europäischen, insbesondere deutschsprachigen Komponisten. So organisierte er 1911 ein großes Wagner-Festival, anlässlich dessen hundertjährigen Geburtstages. Des weiteren sorgte er schon 1916 für eine Übersetzung der »Harmonielehre« von Arnold Schönberg.¹¹

Alexandre Levy (1864-1892) wurde als Sohn eines Franzosen und einer Schweizerin geboren, die in São Paulo eine Musikalienhandlung, die »Casa Levy« unterhielten. Er erhielt schon sehr früh Klavierunterricht, hat aber darüber hinaus sich nur unregelmäßig musikalisch fortbilden können und erhielt keine Ausbildung an einem Konservatorium oder einer ähnlichen Einrichtung. In welchem Maße er an der Musik interessiert war, zeigt die Tatsache, daß er als Jugendlicher Deutsch lernte, nur um das Werk von Richard Wagner besser studieren zu können. Ab 1880 begann er erste Kompositionen zu veröffentlichen. 1883 wurde er musikalischer Leiter des neugegründeten »Clube Haydn«, in dessen Rahmen er auch als Solist und Dirigent auftrat.

11 Das Original erschien 1911 in Wien.

1887 reiste er für einige Monate nach Mailand und Paris, kehrte aber schon im selben Jahr nach São Paulo zurück. 1889 wurde er im »Clube Mendelssohn« ebenfalls musikalischer Leiter. Kurz vor seinem Tod mußte er zusammen mit seinem Bruder das Geschäft des Vaters übernehmen. In seinen Kompositionen versuchte er zunehmend einen genuin brasilianischen Musikausdruck zu finden. Diesbezüglich ist besonders seine »Suite Brésilienne« zu erwähnen, deren vierter Teil den Titel »Samba« trägt, der ersten Erwähnung des *samba* im Rahmen der brasilianischen Kunstmusik.

Alexandre Levy steht für eine Anzahl brasilianischer Musiker bzw. Komponisten, die zwar hochbegabt waren, aber nur begrenzte Möglichkeiten hatten, ihre Fähigkeiten zu entwickeln, da sie meistens mit anderen Tätigkeiten ihren Lebensunterhalt verdienen mußten. Zu nennen sind hier beispielsweise Brasília Itiberê da Cunha und Barroso Neto, aber auch Ernesto Nazaré. Gerade diese Gruppe von Musikern war in ihren Kompositionen in hohem Maße bestrebt, ausgehend von Themen der brasilianischen Volksmusik, eine eigenständige brasilianische Ausdrucksweise zu finden. Ihre Werke sind jedoch zum Teil mehr Arrangements brasilianischer Populärmusik, denn genuine Kompositionen. Zudem ist auffällig, daß bei vielen dieser »nationalen« Kompositionen die Gattung des Liedes oder der Suite bevorzugt wurde. Letztere ist eine Musikform, die, kompositionstechnisch gesehen, eine vergleichsweise einfache *Reihung* von musikalischen Themen erlaubt.

2.2 Die Protagonisten der nationalen Ästhetik.

Den als »Zwischengeneration« bezeichneten Komponisten folgte eine Anzahl von um die Jahrhundertwende geborenen Komponisten, die sich implizit oder sogar explizit an der von Mário de Andrade formulierten Forderung nach einer nationalen Musik orientierten. Obwohl der aus São Paulo stammende Mário de Andrade (1893-1945) selbst kein Komponist gewesen ist, so ist er trotzdem für die brasilianische Musik, insbesondere die Kunstmusik, von großer Bedeutung. Dies gilt zum einen für seine Tätigkeit als Musikwissenschaftler, deren Schwerpunkt die Erforschung der brasilianischen Folklore bildete, und zum anderen für den Intellektuellen Mário de Andrade, der nicht nur an der *Semana de Arte Moderna* beteiligt war, sondern der auch die Kriterien für eine nationale Kunstmusik formuliert hat.¹² Seine Vorbilder waren die nationalen Musikstile, wie sie in Rußland, Norwegen oder auch in Ungarn entstanden waren.

Zu den Komponisten, die diese nationale Musikästhetik in ihren Werken umzusetzen suchten, gehörten Lorenzo Fernandez (1897-1948), Frutuoso Viana (1896-1976), Brasília da Cunha Luz (1897-1967), dessen Großvater Brasília Itiberê da Cunha mit »A Sertaneja« (1896) eine der ersten national orientierten Kompositionen veröffentlicht hatte. Ebenso gehörten Ernani Braga (1889-1948), dessen früh verstorbener Stu-

12 Vgl. Andrade 1972

dienkollege Luciano Gallet (1893-1931) sowie Waldemar Henrique (1905-), José Siqueira (1907-1986) und Souza Lima (1898) dazu. Vor allem aber sind in diesem Zusammenhang Francisco Mignone, Camargo Guarnieri und natürlich der wohl bekannteste brasilianische Komponist, Heitor Villa-Lobos zu nennen.

Der *carioca*¹³ Heitor Villa-Lobos (1887-1959) stellt in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme unter den brasilianischen Komponisten dar: Er war kein Einwanderer der ersten oder zweiten Generation, wie dies bei den meisten bisher erwähnten Komponisten der Fall gewesen ist und reiste nicht nach Europa, um sich dort ausbilden zu lassen. Seine erste musikalische Ausbildung bekam er von seinem Vater, einem Angestellten der Nationalbibliothek, an einem speziell für ihn gebauten Violoncello. Darüber hinaus lernte er Klarinette und Gitarre spielen. Schon als Jugendlicher begann er in ganz Brasilien herumzureisen, um die brasilianische Volksmusik kennenzulernen. 1907 studierte er einige Monate Komposition am *I.N.M.*, verließ aber das Institut aufgrund ständiger Schwierigkeiten mit den Lehrern. Neben dem Studium der Folklore bestand seine »Ausbildung« vor allem im Studium zahlreicher Partituren. In den folgenden Jahren verdiente er seinen Lebensunterhalt als Kinomusiker.¹⁴ 1917 lernte er Darius Milhaud,¹⁵ ein Jahr später Arthur Rubinstein kennen, die beide daran beteiligt waren, daß Heitor Villa-Lobos international bekannt wurde. 1923 ging er nach Paris, wo er 1927 mit zwei Konzerten den internationalen Durchbruch erreichte. Von diesem Zeitpunkt an wurden seine Werke in ganz Europa sowie in den Vereinigten Staaten von Amerika gespielt. Nach seiner Rückkehr nach Brasilien im Jahre 1930 beschäftigte er sich vor allem mit der Chormusik. So entstanden in dieser Zeit viele Kompositionen für Chöre, und 1942 gründete er das »Conservatório Nacional de Canto Orfeônico«. Ab 1944 reiste er wieder regelmäßig nach Europa und in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo er weitgehend die letzten Jahre seines Lebens verbrachte. Er erhielt zahlreiche Auszeichnungen, und 1961 wurde in New York der 5. März, sein Geburtstag, zum »Villa-Lobos-Tag« erklärt.¹⁶

Laut dem *Dictionary of Contemporary Music* soll das Oeuvre von Heitor Villa-Lobos aus 3000 Kompositionen bestehen.¹⁷ Die bekanntesten davon sind die 9 »Bachianas Brasileiras« (1930-1945), die 14 »Choros« (1920-1929), das »Rude Poema« (1921-1926) für Klavier solo, welches er Arthur Rubinstein widmete,¹⁸ sowie

13 Bezeichnung für die Einwohner von Rio de Janeiro.

14 Vgl. hierzu die Beschreibung von Arthur Rubinstein in: Rubinstein 1986: 37 ff.

15 Dessen bekanntestes Werk »Saudades do Brasil« baut ebenfalls auf der Folklore Brasiliens auf; er hat es in Erinnerung an seinen Aufenthalt in Brasilien als Botschaftssekretär geschrieben.

16 Mariz 1981: 123.

17 *Dictionary of Contemporary Music* 1969: 798, zitiert nach Appleby 1983: 117.

18 Vgl. Rubinstein 1986: 322 ff.

die Oper »Yerma« (1955/1956),¹⁹ die in den letzten Jahren mehrfach neu inszeniert worden ist. Die Rezeption seines Werkes beschränkt sich, zumindestens in Europa, überwiegend auf die genannten Kompositionen. Generell ist zu dem Oeuvre von Villa-Lobos zu sagen, daß in ihm fast alle Musikgattungen vertreten sind. Schwerpunkte bilden dabei die Kompositionen für kleine Musikgruppen und die Chormusik, aber auch die Gattung der Oper ist mit sieben Kompositionen vertreten.

Mit Francisco Mignone (1897-1986) kehren wir wieder zum »Normaltypus« des brasilianischen Komponisten zurück. Sohn italienischer Eltern, wuchs er in São Paulo auf. Von seinem Vater, der Flötist im dortigen städtischen Orchester war, erhielt er die erste musikalische Ausbildung. Schon mit 13 Jahren trat er öffentlich auf und mit 16 Jahren publizierte er seine ersten Kompositionen. Während seines Studiums am Konservatorium von São Paulo lernte er Mário de Andrade kennen, mit dem er lebenslang befreundet blieb und dessen Ideen ihn in seinen Kompositionen stark beeinflussen. Er schloß das Konservatorium mit Diplomen für Piano, Flöte und Komposition ab. Während der Konservatoriumszeit spielte er unter dem Pseudonym »Chico Bororó« auch Populärmusik. 1918 hatte er seinen ersten Auftritt in Rio de Janeiro und 1920 reiste er mit Hilfe eines Stipendiums des Staates São Paulo nach Mailand, um am dortigen Konservatorium zu studieren. Er blieb bis 1929 in Europa, kehrte zwischenzeitlich aber regelmäßig nach Brasilien zurück. In diesen Jahren wurden seine beiden ersten Opern, »O Contratador de Diamantes« (1924) und »L'Innocente« (1928) in Rio de Janeiro mit beachtlichem Erfolg uraufgeführt.

Schon in den 20er Jahren hatte er Stücke wie »Congada« (1921) und »Maxixe« (1925) komponiert, intensiv wendete er sich jedoch erst in den 30er Jahren intensiv der Komposition »nationaler« Musikstücke zu. Insbesondere diejenigen Kompositionen, in denen er afro-brasilianische Einflüsse verarbeitete, erfuhren eine große Aufmerksamkeit. Hierzu gehören die Orchesterstücke »Babaloxá« und »Batucajé« (beide 1936), die beiden Balletts »Maracatú de Chico-Rei« (1933, komplette Uraufführung aber erst 1939) und »Leilão (1939, Uraufführung 1943). Ebenso gehören hierzu eine Reihe von Vertonungen von Gedichten der brasilianischen Dichter Carlos Drummond de Andrade und Manuel Bandeira. Weitere bekannte Kompositionen aus dieser Zeit sind »A Sinfonia de Trabalho« (1939), »Festas das Igrejas« (1940), die »Quadros Amazônicas« (1942), aber auch die 12 »Valsas da Esquina« (1938-1942), in denen er versuchte, die Musik des *choro*²⁰ zu verarbeiten. Aus heutiger Sicht sind in diesen Jahren seine besten Kompositionen entstanden.

1933 war er von São Paulo nach Rio de Janeiro umgezogen und wurde 1934 Leiter der Dirigentenklasse am *I.N.M.*; dies blieb er bis 1967. Ende der 30er Jahre unter-

19 Die Uraufführung dieser Oper fand erst 1971 in Santa Fé, New Mexico statt. Vgl. Mariz 1981: 156.

20 Siehe dazu auch den Beitrag *Die »Música Popular Brasileira«* von D. Schelsky im vorliegenden Band.

nahm er zwei Reisen nach Deutschland und Italien, um dort Konzerte zu geben. So dirigierte er 1937 ein Konzert in der Berliner Philharmonie, bei dem neben eigenen Werken auch Kompositionen von Villa-Lobos, Francisco Braga, Henrique Oswald und Lorenzo Fernandes aufgeführt wurden. Nach einer »schöpferischen Pause« Ende der 40er Jahre begann er Anfang der 50er Jahre wieder vermehrt zu schreiben, wobei er weiterhin »nationale« Musik komponierte. In dieser Zeit entstanden die 12 »Valsas – Choro« (1945-1955) für Piano und ein »Concerto« (1958) für Piano und Orchester. In den 60er Jahren experimentierte er mit den Techniken der atonalen Musik, kehrte aber in seinem Spätwerk wieder zu Kompositionen mit nationalem Charakter zurück und schrieb zwei Opern, »Chalaça« (1973) und »O Sargento das Milícias« (1978) sowie einige Orchesterstücke. Während Francisco Mignone im Ausland kaum rezipiert wurde, gilt er innerhalb Brasiliens als einer der bekanntesten und bedeutendsten Komponisten. So hält ihn Vasco Mariz für den wohl »kompletesten Musiker« der brasilianischen Kunstmusik.²¹

Auch Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) kommt aus São Paulo, allerdings aus dem ländlichen Tietê. Sein Vater war italienischer Musiker, seine Mutter eine Brasilianerin aus einer bekannten Familie in São Paulo, den Camargos.²² Als 16jähriger zog er mit der Familie in die Stadt São Paulo und begann am dortigen Konservatorium zu studieren; u.a. bei Emani Braga und Sá Pereira. Gleichzeitig arbeitete er als Pianist in Kinos und Theatern, um zum Unterhalt der Familie beizutragen. Ab 1928 unterrichtete er dann am Konservatorium das Fach Piano. Im gleichen Jahr lernte er Mário de Andrade kennen, der u.a. 1931 das Libretto zu der Oper »Pedro Malasarte« (1932) schrieb, die allerdings erst 1952 in Rio de Janeiro uraufgeführt wurde. Darüber hinaus vertonte er Gedichte von Mário de Andrade und machte Texte von diesem zur Grundlage einiger seiner Kompositionen für Orchester und Solostimme bzw. Chor, so z.B. in »Quatro Poemas de Macunaíma« (1931) und in »A Morte do Aviador« (1932).

Nachdem er schon 1936 für das Chorstück »Coisas deste Brasil« und 1937 für »Flor de Tremembé«, ein Stück für 15 Soloinstrumente und Percussion, jeweils einen Preis der Stadt São Paulo bekommen hatte, gewann er 1938 ein Auslandsstipendium des Staates São Paulo. Seinen Aufenthalt in Paris mußte er allerdings aufgrund des Beginns des 2. Weltkrieges schon 1939 wieder abbrechen. 1942 folgte dann die erste von mehreren Reisen in die Vereinigten Staaten. Er stellte einige seiner Werke vor, so z. B. die »Abertura Concertante« (1942) und erhielt in Philadelphia einen Preis für sein »Concerto [no.1] para Violino e Orquestra« (1940).

Seine Tätigkeit beschränkte sich bei weitem nicht auf das Komponieren. Während der Regierung des Präsidenten Kubitscheck war er Berater des Kulturministers. Ende der 50er Jahre wurde er Lehrer für Komposition und Orchestration zuerst in São

21 Mariz 1981: 180.

22 Daher auch sein doppelter Nachname, unter dem er bekannt geworden ist.

Paulo und später noch zusätzlich in Goiânia (Goiás). Zu seinen Schülern gehörten u.a. Marlos Nobre, Ayilton Escobar sowie Almeida Prado. Er war beteiligt an der Organisation des 1. Festivals von Ouro Preto, dem ehemaligen Vila Rica. Darüber hinaus war er Mitglied der Jury beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb 1958 in Moskau und 1963 bei einem internationalen Wettbewerb für Dirigenten in New York. 1960 wurde er erster Dirigent des Städtischen Symphonieorchesters von São Paulo, 1959 Direktor und 1961 Ehrendirektor der von ihm mitbegründeten »Academia Brasileira de Música«.

Neben dem Heitor Villa-Lobos' ist sein Oeuvre das quantitativ größte unter den brasilianischen Komponisten. Seit den 40er Jahren hatte er sich verstärkt der Komposition von größeren Orchesterstücken zugewandt. Zu erwähnen sind hier seine fünf »Concertos«, deren letztes 1970 entstanden ist, wie auch seine fünf Symphonien, die 1944 (Nr. 1 & 2), 1953 (Nr. 3), 1963 (Nr. 4) und 1977 (Nr. 5) entstanden sind. Beispiel für seine Kammermusik sind die »Ponteiros« für Piano, musikalische Miniaturen, die er zwischen 1930 und 1959 schrieb. Neben den schon erwähnten Liedern sind die »12 Poemas da Negra« (1933/34) sowie seine Vertonungen von Gedichten von Manuel Bandeira, wie z.B. »Impossível Carinho« (1930), zu nennen. In seinen letzten Lebensjahren versuchte er sich zunehmend mit der atonalen Musik kompositorisch auseinanderzusetzen. Beispiele hierfür sind seine fünfte Symphonie oder auch seine Sonate für Klavier aus dem Jahr 1972.

Versucht man, ausgehend von den Werken der genannten Komponisten zu erfassen, was denn das »Nationale« ihrer Musik ausmacht, so lassen sich folgende Elemente nennen. Neben Zitaten oder sogar Übernahmen von populären Melodien und Musikformen ist es vor allem die Rhythmik der brasilianischen Volksmusik, die sich häufig in ihren Kompositionen wiederfindet. Darüber hinaus hat der *choro* in vielfältiger Form gerade in den kammermusikalischen Werken seinen Niederschlag gefunden, beinahe jeder von den genannten Komponisten hat einige *choros* oder *choros-valsas* geschrieben. Während sich bei Heitor Villa-Lobos und Francisco Mignone durchaus direkte Zitate populärer Musik finden, hat sich Camargo Guarnieri bemüht, nur die »Essenz« der brasilianischen Populärmusik in seinen Kompositionen zu verwenden.

3. Die zeitgenössische Musik

3.1 Die Diskussion um die moderne Musik

Die Suche nach einer nationalen Ästhetik und die Dominanz der Ideen von Mário de Andrade führten dazu, daß neuere musikalische Entwicklungen wie die atonale Musik oder die Zwölftonmusik Schönbergs trotz der frühen Übersetzung seiner Harmonielehre kaum rezipiert wurden. Dies änderte sich erst durch die Tätigkeit von Hans

Joachim Koellreutter. Geboren am 2.9.1915 in Freiburg im Breisgau, studierte Koellreutter u.a. bei Paul Hindemith und Hermann Scherchen in Berlin bzw. Genf, bevor er 1937 nach Rio de Janeiro umsiedelte. Dort begann er Komposition zu unterrichten, wobei er besonders die Zwölftonmusik zu vermitteln suchte. 1938 gründete er die Bewegung »Música Viva«, die bestrebt war, der »nationalen« Kunstmusik die Idee eines universellen Musikausdrucks entgegenzusetzen. Mehr noch als Camargo Guarnieri verstand sie die Folklore nicht als Quelle für musikalische Themen, sondern als eine für kompositorisches Material und Techniken. Die Gruppe veranstaltete Konzerte und veröffentlichte 1946 und 1949 zwei Manifeste, in denen sie sich mit der Situation der Modernen Musik in Brasilien auseinandersetzte. Die Tätigkeit von Koellreutter und der »Música Viva« führte zu großen Diskussionen unter den brasilianischen Musikern und Komponisten. Diese kulminierten 1950 in einem »Offenen Brief an die Musiker und Kritiker in Brasilien« von Camargo Guarnieri, in dem er den Mitgliedern der Bewegung vorwarf, daß die Zwölftonmusik keine Möglichkeit böte, eine nationale Musik zu entwickeln.²³ Nachdem die Tätigkeit der Gruppe schon mehrmals unterbrochen war, löste sie sich in demselben Jahr endgültig auf. Neben Koellreutter waren Cláudio Santoro, Edino Krieger und César Guerra Peixe die wichtigsten zeitweisen oder ständigen Mitglieder dieser Bewegung.

Koellreutters Tätigkeiten beschränkten sich keineswegs auf die Bewegung der »Música Nova«. So war er 1946-48 Professor am Musikinstitut von São Paulo und gründete dort 1952 die »Escola Livre de Música«, deren Direktor er bis 1958 war. 1954 gründete er in Salvador da Bahia die »Escola da Música da Bahia«, deren Direktor er bis 1962 blieb. 1963 ging er für das Goethe-Institut erst nach München, dann nach Indien und Japan. Ab 1975 leitete er wieder das Goethe-Institut in Rio de Janeiro. Nach seiner Pensionierung blieb er in Brasilien und lehrt seitdem in Rio de Janeiro und São Paulo. 1981 wurde er zum Ehrenbürger von Rio de Janeiro ernannt. Ebenso wie Camargo Guarnieri gehört Koellreutter in Brasilien zu den einflußreichsten Lehrern der letzten Jahrzehnte.

Cláudio Santoro (1919-1989) wurde als Sohn eines Italieners und einer Französin in Manaus geboren. Aufgrund seiner musikalischen Begabung bekam er schon im Alter von 12 Jahren vom Bundesstaat Amazonas ein Stipendium für das Studium in Rio de Janeiro. Mit 17 Jahren beendete er das dortige Konservatorium und wurde dann an demselben Institut zuerst Assistent für Violinenunterricht, später Lehrer für Harmonie. Zur selben Zeit begann er mit dem Komponieren sowie dem Studium bei H.J. Koellreutter. In den folgenden Jahren, bis 1947, beschäftigte er sich mit seriellen Kompositionstechniken. Neben einigen kammermusikalischen Werken entstand in dieser Zeit auch »Impressões de uma Usina de Aço« [Impressionen aus einem Stahlwerk] (1942), sowie sein erstes Streichquartett (1944), welches 1944 einen Preis der *Chamber Music Guild* in Washington D.C. bekam. Angeregt durch einen Studien-

23 Mariz 1981: 233.

aufenthalt in Frankreich von 1947-49 beschäftigte er sich nach seiner Rückkehr zunächst intensiv mit der brasilianischen Folklore. So schrieb er 1950 den »Canto do Amor« für Streichorchester. Den Abschluß dieser Periode bildet die »Symphonie Nr. 7«, die er anläßlich der Vollendung der neuen Hauptstadt Brasília schrieb. Nach dieser Zeit der »nationalen« Orientierung wandte er sich wieder seriellen, elektronischen wie auch aleatorischen Kompositionstechniken zu, z.B. in seiner »achten Symphonie« (1963) oder in den »Diagramas Cíclicos« von 1966. 1962 nahm er das Direktorat der Musikabteilung an der Universität von Brasília an. Nach verschiedenen kurzfristigen Aufenthalten in Berlin 1961 und 1965 nahm er 1967 eine Dozentur an dem Institut für vergleichende Musikforschung in Berlin an. 1970 wurde er Professor für Komposition an der Universität Heidelberg. Während dieser Zeit komponierte er u.a. das Ballett »Strukturen« (1976). 1978 kehrte er nach Brasilien zurück und wurde wieder Direktor des Departements für Musik der Nationaluniversität in Brasília.

Edino Krieger, geboren 17.3.1928 in Brusque (Santa Catarina), bekam ebenfalls sehr früh ein Stipendium seines Bundesstaates, so daß er schon als Fünfzehnjähriger nach Rio de Janeiro gehen konnte, um dort Violine zu studieren und ein Jahr später auch Komposition bei H.J. Koellreutter. 1948 gewann er ein Stipendium des *Berkshire Music Center* für die USA. Mitglieder der Kommission waren u.a. Henry Cowell und Aaron Copland, bei dem er dann später auch studierte. Im folgenden Jahr gewann er ein weiteres Stipendium für das Studium an der *Juilliard School of Music*. Nach seiner Rückkehr nach Brasilien arbeitete er zuerst als Musiktherapeut und später dann beim staatlichen Rundfunk. 1952 besuchte er einen Kurs von Ernst Krenek. 1956 bekam er ein weiteres Stipendium für einen achtmonatigen Aufenthalt in Großbritannien. Danach verdiente er sich seinen Lebensunterhalt wieder im Rundfunk. Von 1963 bis 1971 war er Direktor der Musikabteilung des Radiosender *Jornal do Brasil*, wobei er im Rahmen dieser Tätigkeit die ersten beiden »Festival da Música da Guanabara« in Rio de Janeiro organisierte. 1971 wurde er dann Leiter der Abteilung für die *música erudita* des staatlichen Rundfunks. Darüber hinaus organisierte er Projekte und Plattenaufnahmen bei der *Funarte*, sowie dem *Museu da Imagem e do Som*; beides sind öffentliche Stiftungen für die Pflege der brasilianischen Kultur, insbesondere der Musik.

Was seine Kompositionen betrifft, so sind nur die ersten von diesen durch die Zwölftonmusik bestimmt, die er bei Koellreutter studiert hatte. Hierzu gehören »Melopéi« (o.J.), das »Quartett« für Flöte, Trompete, Violine und Timpano und »Música de Câmera« (1948), welche in Boston uraufgeführt wurde. Später kamen dann andere Einflüsse der zeitgenössischen Musik hinzu. Schon unter dem Eindruck von Ernst Krenek komponierte er 1951 das Klavierstück »Sururu nos Doze«. Weitere wichtige Werke von ihm sind »Ludus Symphonicus« (1965), »Canticum Naturale« (1972), sowie »Estro Armônico« (1975). Zu erwähnen ist auch »Três Cantos de Amor e Paz«, ein Stück für Chor und Orchester, welches er anläßlich des zehnjähri-

gen Jubiläums des Goethe-Instituts in Brasilien schrieb. Generell ist zu seinem Oeuvre zu sagen, daß es nur von kleinem Umfang ist.

Während Edino Krieger und Cláudio Santoro schon als junge Studenten bei Hans Joachim Koellreutter Komposition studierten, hatte César Guerra Peixe (1914-1993) schon ein komplettes Studium am Konservatorium in Rio de Janeiro abgeschlossen, als er 1944 ebenfalls began bei Koellreutter zu studieren. Geboren in Petrópolis, studierte er dort auch die ersten Jahre Piano, Violine und Theorie. 1932 wechselte er zum *I.N.M.* und später zum Konservatorium in Rio de Janeiro. Beeinflußt durch Koellreutter komponierte er 1946 seine »1. Symphonie«, sowie das »Noneto«, welches 1948 von Hermann Scherchen im Rundfunkkonzert in der Schweiz aufgeführt wurde. Ein späteres Angebot von Scherchen, bei ihm zu studieren, nahm Guerra Peixe nicht an. Denn er hatte sich bei einem Besuch in Pernambuco mit der dortigen Folklore beschäftigt, und war davon so fasziniert, daß er zwischen 1950 und 1953 in Recife als Rundfunk- und Zeitungsjournalist arbeitete und gleichzeitig die dortige Volksmusik, wie z.B. den *frevo* oder den *maracatú*, später dann die brasilianische Folklore insgesamt studierte. Die bei diesen Forschungen gewonnenen Erkenntnisse flossen in seine Arbeit ein. So finden sich in mehreren seiner Kompositionen *frevos* oder *maracatus*, und seine beiden »Suites Sinfônicas« (1955) basieren auf der paulistanischen bzw. der pernambucanischen Folklore. Nach seinem Aufenthalt in Recife ging Guerra Peixe nach São Paulo, wo er wiederum im Rundfunk arbeitete, sich aber auch weiterhin mit der brasilianischen Folklore beschäftigte. 1956 veröffentlichte er eine Arbeit über den *maracatú*²⁴, die bis heute ein Standardwerk zu diesem Thema darstellt. 1959 wurde er Vorsitzender der Kommission für Folklore in São Paulo. Während seines Aufenthaltes in São Paulo schrieb er neben den beiden »Suites sinfônicas« u.a. eine »Sinfonia Brasília« (1960). Vier Jahre später wurde er Violonist des Nationalen Symphonieorchesters in Rio de Janeiro. Gleichzeitig war er als Lehrer tätig und schuf innerhalb des *Museu da Imagem e do Som* eine »Schule für populäre Musik«. 1969 schrieb er eine Sonate sowie fünf »Préludios« für Violine, 1977 die »Variações Opcionais« für Violine und Akkordeon; letzteres ist ein in der brasilianischen Populärmusik sehr verbreitetes Instrument. Zu erwähnen sind weiterhin seine Lieder, wie z.B. seine drei zwischen 1970 und 1976 entstandenen Zyklen »Cânticos Serranos«. Auch wenn sich Guerra Peixe seit seinem Aufenthalt in Recife der »nationalen« Musik zugewandt hat, so ist in den Kompositionen, die darauf folgten, doch weiterhin der Einfluß der modernen Kompositionstechniken festzustellen. So läßt er in seinen Werken den »disharmonischen« Elementen der Folklore sehr viel mehr Spielraum, als dies bei anderen brasilianischen Komponisten der Fall war, und versucht keinesfalls die »ungeschliffene« Folklore zu »harmonisieren«. Häufig sind es sogar gerade die dissonanten Elemente, die er in seinen Kompositionen betont.

24 Guerra Peixe 1956.

3.2 Die »Música Nova« und die Musikhochschule in Bahia

Wie schon erwähnt, war H.J. Koellreutter auch Gründer der »Escola da Música da Bahia« in Salvador da Bahia, die rasch ein Zentrum für die moderne Musik wurde. 1966 bildete sich die »Grupo Bahia«, zu der u.a. die beiden schweizstämmigen Ernst Widmer und Walter Smetak, sowie Lindenbergue Cardoso gehörten. Weitere Mitglieder waren Rufo Herreira sowie Alda Jesus Oliveira und Jamary Oliveira.

Ernst Widmer (1927-), der in Zürich am Konservatorium studiert hatte, wurde der Nachfolger von H.J. Koellreutter als Direktor der Musikschule. Er hatte sich 1956 aufgrund einer Einladung von Koellreutter in Salvador niedergelassen. 1963 bekam er für sein Werk »Ceremony After a Fire Raid« einen Preis in Italien. In seinen neueren Werken, wie z.B. »Rumos op. 72« beschäftigt er sich vor allem mit der »Erforschung« neuer Klänge, sowie dem Chorgesang. Der in Zürich geborene Walter Smetak (1913-) ist durch den Bau neuer Instrumente bekannt geworden. Seit 1937 in Brasilien, wurde er 1957 Professor für Akustik an der Musikhochschule in Salvador. Ähnlich wie der Amerikaner Harry Partch war er bestrebt, Instrumente zu entwickeln, mit denen sich neue Klänge, insbesondere Mikrotöne erzeugen ließen. Ausgangsmaterial dieser neuen Instrumente waren sowohl hergebrachte Instrumente als auch Gegenstände des Alltags, wie Vasen oder Topfdeckel. Lindenbergue Cardoso (1939-) ist heute Professor an der Universität von Brasília. Außer durch die Komposition »Kyre Christie« (1971), mit der er einen Wettbewerb des Goethe-Instituts in Rio de Janeiro gewonnen hat, ist er vor allem durch seine Musik zu dem von Augusto Boal inszenierten Stück »Arena conta Zumbi« bekannt geworden. International hat er sich erstmals mit den Stücken »Espectros« (1970) sowie »Quinteto« (1971) bei der Biennale in Paris präsentiert.

Mit dem »Manifesto Música Nova« machte sich 1963 die Gruppe *Música Nova* aus São Paulo bekannt.²⁵ Zu ihr gehörten u.a. Rogério Duprat, Gilberto Mendes und Willy Correia de Oliveira. Der in Rio de Janeiro geborene Rogério Duprat (1932-) studierte in São Paulo, sowie 1962 im Rahmen der »Internationalen Ferienkurse für neue Musik« in Darmstadt bei Pierre Boulez und Karl-Heinz Stockhausen. In Brasilien bekannt geworden ist er durch seine Filmmusiken und vor allem durch die Arrangements für die Platte »Tropicália ou Panis et Circensis« (1969), einem Klassiker der Música Popular Brasileira, an dem u.a. Gilberto Gil, Caetano Veloso und Gal Costa beteiligt waren. Gilberto Mendes (1922-) studierte ebenfalls in São Paulo Musik und besuchte in den 60er Jahren ebenfalls regelmäßig die Darmstädter Ferienkurse. Schwerpunkt seiner Kompositionen, wie z.B. in »Blirium d-9« (1965) oder »Santos Football Music« (1969) sind die Aleatorik sowie die Elektroakustik. Geboren in Recife, begann Willy Correia de Oliveira (1938-) als »nationaler« Komponist, ehe er sich ebenfalls der elektronischen Musik und der Aleatorik zuwandte. Auch er war

²⁵ Duprat, Rógerio, Gilberto Mendes u.a. 1963.

Besucher der Darmstädter Ferienkurse (1961/62), außerdem experimentierte er in den Studios für experimentelle Musik in Baden-Baden und Eindhoven. Nach seiner Rückkehr wurde er Dozent an der Kunsthochschule in São Paulo. Aus seinem kleinen Oeuvre sind vor allem seine fünf »Kitschs« (1968) zu nennen, in denen er sich mit musikalischen Klischees auseinandersetzt hat.

3.3 Marlos Nobre, Jorge Antunes und Almeida Prado

Der international wohl bekannteste zeitgenössische Komponist aus Brasilien ist Marlos Nobre de Almeida (1939-). Geboren in Recife, begann er schon mit 5 Jahren am dortigen Konservatorium zu studieren. 1955 macht er seinen Abschluß und studierte dann am *Instituto Ernâni Braga*, ebenfalls Recife, weitere vier Jahre. Mit seiner zweiten Komposition, »Nazaretiana« (1960), gewann er einen Preis der Deutsch-Brasilianischen Gesellschaft in Recife. Dies ermöglichte ihm, an einem Sommerkurs von H.J. Koellreutter in Teresópolis (RJ) teilzunehmen. Im folgenden Jahr belegte er einen Kompositionskurs bei Camargo Guarnieri. 1963 ging Marlos Nobre nach Rio de Janeiro und bekam eine Stelle beim staatlichen Rundfunk. Noch im selben Jahr reiste er nach Buenos Aires und studierte dort u.a. bei Aaron Copland, Olivier Messiaen und Bruno Maderna. Diesem ersten Auslandsaufenthalt folgten zahlreiche weitere in den Vereinigten Staaten wie in Europa, bei denen er sowohl studierte, aber auch seine Kompositionen aufführte. Mitte der 70er Jahre war sein Prestige schon so groß, daß ihm verschiedene öffentliche Ämter angetragen wurden. Er wurde der erste Direktor der 1975 gegründeten *Funarte* und im gleichen Jahr gewähltes Mitglied des Internationalen Musikrates der UNESCO.

Generell ist zu seinen Kompositionen zu sagen, daß er in ihnen versucht, Elemente der brasilianischen Populärkultur mit den modernen Kompositionstechniken zu kombinieren. Beispiele hierfür sind »Desafio VII« (1980), ein Stück für Piano und Streichorchester, welches 1980 in Fribourg (Schweiz) uraufgeführt wurde, oder auch »Beira Mar« (1966, op.21), das die afro-brasilianische Kultur zum Ausgangspunkt hat und der Meeresgöttin *Iemanjá* gewidmet ist. Weitere wichtige Werke von ihm sind »Sonâncias I para Piano e Percussionista« (1972, op. 37), welches im Goethe-Institut in München uraufgeführt und die »Variações Rítmicas« (1963, op. 15), die in Buenos Aires uraufgeführt wurden. Ebenfalls zu erwähnen ist das Lied »Ukrinmarkrinkrin« aus dem Jahr 1965 (op. 17), welches Texte der *Xucuru*-Indianer als Grundlage hat.

Der in Rio de Janeiro geborene Jorge Antunes (1942-) ist in Brasilien bekannt geworden als einer der ersten brasilianischen Komponisten, der sich konsequent mit den Möglichkeiten der elektronischen Musik auseinandergesetzt hat. Nach einem Studium der Physik und der Musik, u.a. Komposition bei César Guerra Peixe, widmete er sich seit Mitte der 60er Jahren weitgehend der elektronischen Musik und deren

Möglichkeiten. Er komponierte nicht nur, sondern versuchte auch, geeignete Bedingungen für die elektronische Musik in Brasilien zu schaffen. 1967 organisierte er ein »Zentrum der musikalischen Forschung« im Rahmen des *Instituto Villa-Lobos*, an dem er Lehrer war. Gekrönt wurden diese Bestrebungen mit der Einrichtung eines eigens auf ihn zugeschnittenen Lehrstuhls für elektronische Musik an der Universität von Brasília. Zwischenzeitlich führte er seine elektronisch-musikalischen Experimente an ausländischen Studios durch, in Buenos Aires (1969/70), in Utrecht (1970/71) und in Paris (1972). Eine seiner ersten elektronischen Kompositionen – »Ambiente 1« – führte 1967 bei ihrer Aufführung in Rio de Janeiro fast zu einem Skandal. Seit den 70er Jahren versucht er zunehmend, das elektroakustische Material mit Chören und traditionellen Instrumenten zu kombinieren; so z.B. in »Catástrofe Ultra-Violetta«, einem Stück für großes Orchester, Chor und Magnetbänder. Sein weiteres Interesse gilt der Kombination von Klang und Farbe. Beispiele hierfür sind die Stücke »Scriabinia« (1972) und »Chronamorfonética« (1967).

Der *paulista* José Antônio de Almeida Prado (1943-) erhielt den ersten Musikunterricht durch seine Mutter. Danach studierte er am Konservatorium in Santos. Obwohl er u.a. sechs Jahre bei Camargo Guarnieri studiert hatte, interessierte er sich schon sehr früh für die modernen Kompositionstechniken, mit denen er sich vor allem im Selbststudium vertraut machte. Nach seinem Abschluß 1965 blieb er weitere vier Jahre als Lehrer an dem selben Konservatorium. Von 1969 bis 1973 studierte er in Europa, so u.a. bei György Ligeti im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse und in Paris bei Nádja Boulenger und Olivier Messiaen, die im übrigen auch die Musikauffassung von Almeida Prado stark beeinflussten. Beispiel hierfür sind die »Cartas Celestas« (1974), oder auch das Stück »Rios« (1975). Weitere zu nennende Stücke sind »Portrait de Lili Boulanger« (1972), welches 1976 mit großem Erfolg in Boston aufgeführt wurde, oder seine »Episódias de Animais« für vierhändiges Piano. Neben seiner Tätigkeit als Komponist lehrt er seit 1974 als Professor an der Universität von Campinas (SP).

4. Ausblick

Weitaus mehr als im internationalen Rahmen kommt es in Brasilien in den letzten drei Jahrzehnten zu einer zunehmenden Integration von *música erudita* und *música popular brasileira* (MPB). Immer mehr Komponisten und Musiker der Kunstmusik betätigen sich im Bereich der *música popular*, sei es als Interpreten oder als Arrangeure. Diese Zusammenarbeit wurde von vielen Künstlern der *música popular* gesucht. Bekanntestes Beispiel hierfür ist wohl Radamés Gnattali, der jahrzehntelang als Arrangeur für Künstler der MPB tätig gewesen ist. Zu erinnern ist ebenso daran, daß der *choro* für beide Musikarten von hoher Bedeutung ist und die heutigen *choro-*

Gruppen keinen Unterschied mehr machen zwischen einem *choro* eines Künstler der MPB wie Jacó do Bandolim oder einem von Villa-Lobos. Ein bedeutender Versuch, die Aufhebung der Grenze zwischen *música erudita* und *música popular* auch theoretisch zu erfassen, stammt von dem Paulistaner Komponisten und Musikwissenschaftler José Miguel Wisnik.²⁶ Es gilt aber auch darauf hinzuweisen, daß diese Integration sehr »profane« Gründe hat. Denn mit der finanziellen Krise in den 80er Jahren wurde es noch schwieriger, in Brasilien eine eigenständige Praxis der *música erudita* aufrecht zu erhalten, denn die staatlichen Stellen versuchten gerade im Bereich der Kulturförderung Geld einzusparen. Ähnliches gilt für die Förderung aus dem Ausland. Last but not least gibt es auch immer weniger Publikum für die *música erudita* in Brasilien. Das brasilianische Konzertwesen, sofern vorhanden, lebt weitgehend nur von den internationalen Gastauftritten. Wie klein der »Markt« mittlerweile in Brasilien für die *música erudita* geworden ist, zeigt ihr Umsatzanteil an den Plattenverkäufen. 1993 betrug dieser 1,5 %²⁷, wobei es sich hier zum größten Teil um Aufnahmen von internationalen Künstlern handelte, und selbst bei den Einspielungen von einheimischen Komponisten handelt es sich vielfach um Lizenzen, d.h. um ausländische Produktionen.

Bibliographie

- Andrade, Mário de (1972): *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3a. ed, Brasília/São Paulo.
- Appleby, David P. (1983): *The Music of Brazil*, Austin (Texas).
- Dictionary of Contemporary Music*, (21969), Willi Apel (Ed.), Cambridge (Mass.).
- Duprat, Rogério, Gilberto Mendes u.a. (1963): »Manifesto música nova«, in: *Revista de Arte de Vanguarda Invenção*, Nr. 3, São Paulo, 5 f.
- Folha de São Paulo* vom 29.12.93.
- Guerra Peixe, César (1956): *Maracatus do Recife*, São Paulo.
- Lange, Francisco Curt (1982): »A Música no Brasil durante o século XIX«, in: Günther, Robert (Hrsg.): *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, Regensburg, 121-166.
- Mariz, Vasco (1981): *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro.
- Rubinstein, Arthur (1986): *Mein glückliches Leben*, Frankfurt am Main.
- Wisnik, José Miguel (1989): *O Som e o Sentido – uma outra História das Músicas*, São Paulo.

²⁶ Wisnik 1989.

²⁷ *Folha de São Paulo* vom 29.12.93.